

URTX

**L'ESBART ALBADA DE TÀRREGA
(1952-2002). CINQUANTA ANYS
D'ASSOCIACIONISME I FOLKLORE.**

Roger Costa Solé

L'ESBART ALBADA DE TÀRREGA (1952-2002).

CINQUANTA ANYS D'ASSOCIACIONISME

I FOLKLORE.

Roger Costa Solé
Antropòleg

Els primers membres de l'Esbart Albada, en una fotografia del 15 de gener de 1954.

D'esquerra a dreta, i de dalt a baix: Gabernet, Florensa, Badia, Solé Pujol, Purgimon, Nadal, Balcells, Regordosa, Serra, Auberni, Escolà, Sassó, Gabernet Grau, Carulla, Sauret, Pàmies, Fàbregues, Vidal M.C., Angluí, Ortiz Maria, Amorós, Maza, Badia, Ortiz Carne, Carne Vidal, Figueres, Castellà, Travesset. Foto: Arxiu Esbart Albada

El context cultural del naixement dels esbarts dansaires

L'aparició dels esbarts dansaires és una conseqüència del programa de recuperació política i cultural que es desenvolupà a Catalunya durant els dos darrers terços del segle XIX que coneixem amb el nom de Renaixença. Aquest fenomen, versió catalana del romanticisme europeu provinent del segle XVIII, es caracteritzava entre altres aspectes pel seu interès per la cultura popular o folklore, vist com l'essència immutable dels valors d'un poble. Aquest interès es traduí en l'estudi de diversos aspectes de la cultura popular, essent el de la cançonística el que va aconseguir un desenvolupament més visible ja des del principi de la Renaixença –amb el recull de can-

çons i la creació d'orfeons que les divulgaven– i fins la creació de l'Obra del Cançoner Popular l'any 1922, una empresa gegantina que aconseguí la compilació de milers de cançons que la gent coneixia per tradició oral i que aleshores encara es cantaven.

Cal situar, doncs, el naixement del moviment esbartístic en el si d'aquestes coordenades culturals. El 1902 l'Esbart de Dansaires de Vic va representar en públic el resultat dels seus treballs de recull i arranjament de danses tradicionals vives de la zona d'Osona. L'eclosió dels esbarts arribaria uns anys més tard, amb l'aparició de figures com Aureli Capmany, folklorista que prestà especial atenció a l'estudi de la dansa catalana i que esdevingué director de l'esbart de l'Associació de Lectura Ca-





talana (1907-1908) i de l'Esbart Català de Dansaires, i sobretot la de Joan Rigall, director de l'Esbart Folklore de Catalunya. Rigall dugué a terme una ingent tasca de recull de danses tradicionals d'arreu de Catalunya, i protagonitzà el primer cisma dins el moviment esbartístic: amb el guiatge del folklorista Rossend Serra i Pagès va canviar l'estructura de l'anomenat punt pla, marcant l'accent del primer temps del compàs amb el peu endarrerat enlloc de fer-ho endavant tal com ho ensenyava Aureli Capmany. Aquesta manera de fer afectava tota la posició del cos i, per tant, l'actitud del dansaire¹. De bon començament, doncs, ja es marquen dues tendències dins del món dels esbarts: l'una representada per Aureli Capmany i l'Esbart Català de Dansaires, centrada en els aspectes de recollida, estudi i divulgació fidel de les danses tradicionals, dins la línia dels estudis folklòrics; l'altra, la de Rigall, tendent a desenvolupar i fixar artísticament la dansa tradicional catalana.

L'Esbart Verdaguer i la dictadura franquista

El següent referent, i sens dubte el més important en el context de la dictadura franquista, és el que marcà la tasca desenvolupada per l'Esbart Verdaguer. Aquest esbart barceloní fou fundat oficialment l'any 1948 a l'empara de la comissió Abat Oliba, encarregada d'organitzar el que hom considera la primera manifestació catalanista pública de la dictadura: els actes d'entronització de la Verge de Montserrat, l'abril de 1947. En ell hi concorregueren figures com Salvador Millet, nebot del fundador

de l'Orfeó Català que fou, de fet, el mecenes de l'esbart; Manuel Cubeles, mestre de dansa autodidacta que introduí canvis determinants en la manera d'interpretar la dansa tradicional catalana; els músics Joaquim Serra², Lluís Moreno Pallí i Antoni Català, autors de dotzenes d'harmonitzacions de músiques de danses tradicionals; Alexandre Cirici, intel·lectual vinculat a posicions nacionalistes d'esquerra que acabà essent catedràtic d'Història de l'Art a la Universitat de Barcelona, i que a l'esbart exercí com a cap del Departament de Plàstica tot aportant-li un aire de modernitat i fins i tot d'avantguarda; Jaume Picas, advocat i amic personal de Cirici, posteriorment vinculat a manifestacions molt populars de la cultura catalana dels seixanta (fou co-autor junt amb Josep M. Espinàs de l'himne del FC Barcelona i lletrista de *La Trinca*), féu aportacions decisives en la definició de la línia que havia de seguir l'esbart des de la seva fundació; i Josep Mainar, secretari de l'Esbart, vetat per les autoritats franquistes per haver estat alt funcionari en les administracions de Macià i Companys. De fet, la concurrència d'aquests personatges de perfil tan diferent només s'explica per les circumstàncies especials de la postguerra a Catalunya, en què la defensa de la identitat catalana passava per davant d'altres consideracions ideològiques.

A mitjan anys cinquanta personatges com Manuel Cubeles, Salvador Millet i Alexandre Cirici es van desvincular de l'esbart i van donar pas a una nova fornada, liderada pel coreògraf Salvador Mello, i músics com Agustí

Jordi Carulla,
posteriorment director del cos de dansa entre 1959 i 1973, en un moment de l'execució del Ball Enrobat a l'actuació del 15 de gener de 1954. Observeu l'angle del braç, molt tancat, propi de l'estil de la Institució Folklòrica Montserrat i molt diferent de l'estil de l'Esbart Verdaguer, en què els braços s'arquegen evitant que el colze sobresurti.
Foto: Arxiu Esbart Albada



Tomàs Sauret (esquerra) i Joan Regordosa, saludant al final de la presentació de l'esbart al Teatre Ateneu de Tàrraga, el 15 de gener de 1954.
Foto: Arxiu Esbart Alabad

Cohí i Antoni Ros Marbà, caracteritzada per una menor aportació ideològica i intel·lectual i un gran desenvolupament dels aspectes artístics que feien de l'Esbart Verdaguer l'embrió del Ballet de Catalunya.

La importància de l'Esbart Verdaguer fou extraordinària, en tant que es va replantejar la problemàtica de la dansa tradicional catalana des de l'arrel i va definir tot un programa d'actuació que es féu públic en un document conegut com el *Manifest*. En aquest manifest es feia un anàlisi del temps present (any 1947) de la situació dels esbarts a Catalunya tot criticant les línies existents fins al moment: una que podríem anomenar "arqueològica", i que feia referència sense esmentar-lo a l'Esbart Català de Dansaires, i una altra d'interpretació més lliure –massa segons l'opinió que s'hi expressava–, dirigida als seguidors de la línia Rigall i que tenia en la Institució Folklorica Montserrat de J. Comas el seu màxim exponent. L'Esbart Verdaguer proposava una tercera línia que es fonamentés en un estudi acurat de cadascuna de les danses per tal de mantenir-ne l'esperit viu i diferencial de cadascuna dins d'una sola tipologia general que, segons afirmaven, conformava la dansa catalana tradicional.

Les aportacions de l'Esbart Verdaguer, però, foren encara més importants a la pràctica. En primer lloc, es fixà un mètode per a l'assaig que no era altra cosa que una adaptació –que no una còpia exacta– del de la dansa clàssica a la dansa tradicional catalana: les cinc posi-

cions, la barra... més els punts bàsics de la dansa tradicional catalana –ball pla, punt de perdiu o de vals, salt de morisca–, el passeig i la "sardana". Això proporcionava als dansaires una tècnica de la que estaven absolutament desproveïts els membres d'altres esbarts. Per altra part, el Verdaguer va incorporar per primera vegada balls de totes les terres de parla catalana: es va començar per danses balears i valencianes, i després se'n van afegir del Rosselló i fins i tot danses de creació inspirades en la Provença i l'Alguer. En l'aspecte artístic, les creacions de Cubeles i sobretot de Mel·lo van anar evolucionant des del llegat heretat d'abans de la Guerra Civil –fidel al principi dels folkloristes de recull i divulgació més o menys fidel de les danses tradicionals– cap a una concepció de la dansa més entesa com a espectacle, que aviat desembocà en l'aspiració de crear un ballet folklòric nacional de Catalunya.

Paral·lela a la tasca estricta del Verdaguer en tant que esbart dansaire, els seus membres van impulsar la creació d'una entitat d'àmbit nacional que havia d'exercir les tasques d'assessorament que no estaven a l'abast dels petits esbarts d'arreu del territori. Estem parlant de l'Obra del Ballet Popular de Catalunya (OBP), el nom i part de les activitats de la qual estaven clarament inspirades en l'obra de referència del folklore català: l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya. A imitació d'aquest, l'OBP tenia la pretensió de dur a terme una tasca *científica* de recull de les danses tradicionals dels Països Catalans i sistematitzar-ne



les dades mitjançant fitxes etnogràfiques, d'indumentària la creació d'un arxiu musical. Per mitjà de les seves publicacions -l'*Agenda* en fou l'única expressió- s'havia de donar llum als estudis dels especialistes en cada àmbit; en aquest sentit, només es van arribar a publicar dos articles, un de Manuel Cubeles sobre la gestualitat i un assaig del mestre Moreno Pallí sobre els orígens i la difusió de la bolangera. Més incidència van tenir, en canvi, les tasques d'assessorament i coordinació dels esbarts. Membres vinculats a l'OBP ensenyaven danses, facilitaven la còpia de partitures i particel·les i estimulaven, en definitiva, la creació de nous esbarts dansaires. En el seu si es va crear, així mateix, la Institució Musical Juli Garreta, dedicada a la formació de músics per a cobla.

La història de l'Obra del Ballet Popular és la d'una entitat concebuda amb uns propòsits molt ambiciosos que ben aviat van ser instrumentalitzats en un altre sentit. El seu caràcter inicial fou reorientat al cap de pocs mesos de la seva creació, passant de ser una eina per al debat, la investigació i la divulgació folklòriques d'alt nivell a esdevenir un mer instrument de coordinació de les colles sardanistes d'arreu del país -un sector molt més ben estructurat que el dels esbarts-, i la seva *Agenda* una simple agenda d'activitats.

Finalment, s'ha de destacar la importància política de l'Esbart Verdaguer i de l'Obra del Ballet Popular, una dimensió més reconeguda i estudiada que l'estrictament artística i cultural. Des dels seus inicis, l'Esbart Verdaguer fou

concebut com un element de resistència cultural catalanista al marge i en oposició amb les activitats promogudes pel règim. La trajectòria intel·lectual i política dels seus membres, particularment del nucli fundador, no deixa lloc al dubte: progressistes i conservadors, tots van desenvolupar un projecte comú genuïnament català. El seu programa, inspirat tal com s'ha explicat en l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya, suposava un element de continuïtat amb la cultura catalana d'abans de la guerra sense interferències externes. D'altra banda, sempre que era possible els programes eren escrits en català i la comunicació externa i interna -de la qual n'han quedat nombrosos testimonis escrits- era sempre en català. Aquest caràcter polític, junt amb les característiques artístiques, fan del Verdaguer i l'Obra del Ballet Popular els punts de referència inexcusable de la dansa tradicional catalana durant el franquisme.

L'Esbart Albada de Tàrraga

Els inicis (1952-1959)

L'any 1952 un grup de persones vinculades a les diferents colles sardanistes que existien en aquell moment a Tàrraga van decidir de tirar endavant la idea llargament meditada de crear un esbart a la ciutat. En foren els principals impulsors Ramon Anglís i Tomàs Sauret, ajudats ben aviat per Ramon Gabernet, Josep Balcells i Josep Escolà Segarra. Per fer-ho realitat, es va convocar a tots els interessats al menjador de l'Auxilio Social local, aconseguint una nodrida assistència.

Francesc Pera
(esquerra) i el mestre
Lluís Moreno Pallí
(centre), l'11 de
setembre de 1955.

Foto: Arxiu
Esbart Alabada

**Linòleum anunciador
d'una actuació de
l'Esbart Albada.**

Els esbarts dansaires van ser un referent de catalanitat durant el franquisme; alguns cartells, com aquest de 1957, es van fer en català, aprofitant les poques esclatxes de tolerància que permetia el règim.

Es va decidir que el nom de l'Esbart seria Albada –segurament en honor a la patrona de Tàrraga, la Mare de Déu de l'Alba– i de seguida es van endegar els assajos, dirigits per dues membres de la Secció Femenina de la Falange local. Fruit d'aquests assajos es va dur a terme la primera representació en públic, a la festa major de maig de 1953. Sembla que va ser en el transcurs d'aquella mateixa representació que hom va proposar al director de la Institució Folklorica Igualadina i antic jugador de l'equip de futbol de la UE Tàrraga, Joan Regordosa, la incorporació a l'Esbart Albada com a nou mestre de dansa. Joan Regordosa, de la línia de la Institució Folklorica Montserrat, va ensenyar noves danses i va posar les bases sobre les que havia de créixer l'esbart targari. A rel d'això, el 15 de gener de 1954 es va fer la presentació *oficial* al teatre Ateneu de Tàrraga.

A inicis d'aquell 1954 es va entrar en contacte amb Francesc Pera, provinent de l'Esbart Maragall d'Arenys i llavors director de la sucursal del Banc Central a Tàrraga. En aquesta època es donà una situació anòma, en la qual se solaparen –sense arribar a coincidir mai en un mateix assaig–

dos mestres de dansa, Regordosa i Pera, ensenyant balls i tècniques sensiblement diferents, ja que l'Esbart Maragall estava íntimament relacionat amb l'Esbart Verdaguer. Aquesta anomalia va esclatar amb motiu d'una actuació conjunta de l'Esbart Maragall i l'Esbart Albada als jardins del Restaurant La Granja de Tàrraga, fet que va acabar amb la participació de Regordosa en l'Esbart Albada.

L'època de Francesc Pera és la de la consolidació del model Verdaguer per a l'Esbart Albada, i de l'entitat com a tal. Per ensenyar els nous ballets als dansaires targarins, Pera, que no havia estat dansaire sinó secretari de l'Esbart Maragall, es va servir d'una excel·lent dansaire –segons testimonis que l'havien vist ballar– d'aquella població: Maria Barsants. El novembre del mateix any l'esbart donava un pas decisiu en la seva consolidació com a entitat en ingressar a la Secció Artística, Literària i d'Instrucció de l'Ateneu de Tàrraga. L'octubre de 1955 es formava la primera junta directiva, amb Josep Balcells com a primer president, i paral·lelament es creava els Amics de l'Esbart Albada, amb la finalitat de consolidar un grup de socis protectors. El febrer de 1956, d'altra banda, es presentava el cos de dansa infantil, anomenat Grup Mestre Güell, posant així les bases d'aquesta *pedrera* del cos d'adults que amb diferents alts i baixos ha arribat fins a l'actualitat.

Aquests primers anys són, com s'ha vist, d'una notable activitat. Era el principi i tot estava per fer. La indumentària “tradicional”, per exemple, un element central en la configuració dels esbarts tal i com els hem entès fins ara, s'havia de confeccionar en la seva totalitat. El cas de l'Esbart Albada és molt interessant tant pel que fa a les tasques de recuperació *amateur* d'aspectes de folklore com pels mecanismes en què es dugué a terme aquesta recuperació. Tal i com han explicat diversos informants, al principi cada dansaire es va haver d'encarregar de la confecció del seu propi vestuari. Josefina Pàmies, per exemple, va refer una faldilla i un mantó originals d'un vestit antic recuperat de les golfes d'una casa pairal d'Anglesola. Una altra dansaire portava part d'un vestit –les faldilles– original del segle XIX. Així mateix, el vestit d'un avantpassat de Ramon Anglí també del segle anterior va servir com a model per a la confecció dels vestits de vellut dels dansaires masculins. Aquests tres exemples demostren fins a quin punt les reproduccions de vestuari antic eren fidels a la realitat, i no una simple recreació arbitrària dels mateixos. En alguns casos els vestits eren de lloguer, fet gens infreqüent entre la resta d'esbarts. Posteriorment, la incorporació de ballets del repertori del Verdaguer va comportar la còpia dels models creats per aquest es-



bart. Alguns eren inspirats en indumentàries tradicionals que havien arribat fins als nostres dies, com el de la Moixiganga de Sitges, mentre que d'altres eren pures creacions, com el de la Farandola Provençal i el dels Divertiments³. Per altra part, el sistema de confecció del vestuari, sobretot en els primer anys, és molt eloqüent en relació a un context social en què a la majoria de dones -mares i filles- se'ls reservaven tasques domèstiques com cosir, i hom observa com a aquestes activitats hi dedicaven llargues hores, en aquest cas al servei d'una entitat recreativa.

Un esbart autoregenerable (1959-2002)

La transmissió dels coneixements de dansa en el món dels esbarts és un punt clau per entendre l'evolució d'aquest moviment associatiu. Mancat d'una sintaxi universal com l'escriptura musical, els coneixements de dansa s'han anat transmetent de viu en viu, o mitjançant el recurs a mitjans audiovisuals a mesura que aquests s'han anat generalitzant. Els primers mestres de dansa de l'Esbart Albada, Regordosa i Pera, n'havien après als seus respectius esbarts i després ho van transmetre als dansaires de l'Albada. El següent director, en canvi, ja fou una persona formada a l'esbart mateix: Jordi Carulla Vila. Carulla, que havia ballat en l'esbart des de la seva fundació, va ser director del cos de dansa des de 1959 fins 1973, i fou un seguidor fidel del mestratge de Pera i, per tant, de l'estil Verdaguer. Tres anys després que Carulla esdevingués director, el 1962, un fundador de l'entitat, Ramon Anglís, fou escollit president. A les darreries d'aquesta etapa, tanmateix, l'esbart va estar a punt de desaparèixer: entre 1966 i 1968, per exemple, només es van dur a terme nou actuacions de poca entitat.

L'any 1971 una altra persona sorgida del cos de dansa, Antoni Pàmies, es féu càrrec junt amb Josep Morera d'un grup de petits al mateix temps que ajudava Carulla en els assajos dels adults, fins que pels volts de 1973 es féu càrrec en solitari de la direcció artística, tasca que no abandonaria fins 1997. Aquesta nova etapa es va reiniciar a l'antic col·legi de les Vedrunes, a l'actual plaça del Mn. Perelló, en un moment de gran incertesa per l'esbart. Van ser, probablement, els anys més difícils per a l'entitat. Mancada durant gairebé tota la dècada dels setanta d'una junta estable, Pàmies va crear un nou grup pràcticament de zero i durant gairebé deu anys va portar tot el pes de l'esbart sense gaire suports més que els propis dansaires. Va tornar a regularitzar els assajos -dos sessions setmanals- i va aconseguir introduir un altre cop l'esbart en els circuits habituals d'actuacions.

En aquesta dècada Pàmies entra de nou en contacte amb l'Agrupació Folklorica Igualadi-



na, dirigida per Ignasi Vilanova i Misericòrdia Pàmies. En aquell moment l'entitat de l'Anoia estava molt influenciada per un altre esbart que ja brillava amb llum pròpia i que sota el guiatge d'Albert Sans havia creat escola pròpia: l'Esbart de Rubí. Després d'aquest contacte, Pàmies va aportar una sèrie canvis en la manera d'entendre la dansa que s'han anat transmetent fins avui. Segons ell mateix ha explicat, es tractava d'"esbeltir la figura": els braços més baixos en el *passeig*, el peu endarrera en el *punt de perdiu* o *de vals*, ballar "més de punta" en general... tot plegat contribuïa a donar una imatge renovada que es sobreposava als antics preceptes.

Durant aquesta etapa tingué lloc un esdeveniment singular. El setembre de 1975 un equip de Televisió Espanyola del programa *Raíces*, dedicat a manifestacions de cultura popular,

Lluís Moreno Pallí
dirigint dues cobles
a la vegada en una
actuació de l'Esbart
Albada al Teatre
Ateneu de Tàrraga.

El mestre Moreno era un dels membres més significatius de l'Esbart Verdaguer i de l'Obra del Ballet Popular. Algunes de les seves harmonitzacions foren composades per a dues cobles.
Foto: Arxiu Esbart Albada



En el model de l'Esbart Verdaguer era molt important l'adopció de tècniques teatrals com la il·luminació, els decorats i el maquillatge, fet que va comportar la col·laboració d'artistes locals. **A la imatge, un moment de La Marsoliana, amb decorats de Jaume Minguell** (finals anys cinquanta). Foto: Arxiu Esbart Albada

es va interessar en l'Esbart Albada. Es va decidir de gravar un programa, el qual fou enregistrat en diferents exteriors de la ciutat i fou emès un any després, el 17 d'octubre de 1976. D'altra banda, aquells anys immediatament posteriors a la mort del dictador van estar marcats per les especials circumstàncies del moment a Catalunya. Així, l'any 1975, amb Franco encara viu, l'esbart féu la compra simbòlica d'una acció de Premsa Catalana SA, futura editora del diari *Avui*, i dos anys més tard es va inscriure al Congrés de Cultura Catalana.

La perspectiva de celebració del 25è aniversari de la primera actuació el 1953 va suposar un revulsiu per a diferents aspectes de l'entitat. En primer lloc, es van incorporar noves danses al repertori: la Farandola Provençal (1977) i, tres anys més tard, el Ball de Gitanes del Vallès. Es tractava en ambdós casos de balls molt vistosos que van tenir una rebuda entusiasta per

part del públic. En segon lloc, i com a conseqüència de les sinèrgies creades amb motiu dels treballs de preparació d'aquest aniversari, el 1980 es va refer l'estructura de l'entitat, amb la incorporació de Xavier Trepà com a nou president. Aquest càrrec l'ocupà fins 1989, moment en què quan Xavier Fornés el succeí.

L'any 1997 Ton Farran va esdevenir director del cos de dansa, càrrec que encara ostenta en l'actualitat. Després de quasi trenta anys com a dansaire —va ingressar a l'esbart la tardor de 1972—, la seva nova faceta com a director va començar com una continuïtat de la tasca d'Antoni Pàmies. Paral·lelament, el 1998 Òscar March fou elegit president. Aquests darrers anys de la dècada dels noranta destaquen per una forta inversió en la renovació d'infraestructures. Per una part, la introducció del CD va exigir un canvi general en l'equip de música; així mateix, es va renovar una part del vestuari mentre que, en col·laboració amb l'Ateneu, es va arranjar la sala de vestuari. Els anys 2001 i 2002 també s'estan donant canvis destacables: amb un cos de dansa molt renovat, s'ha entrat de nou en contacte amb Albert Sans (en l'actualitat assessor de l'Esbart de Mollet), i s'han incorporat de moment tres coreografies noves, després de més d'una dècada sense introduir danses noves en el repertori de l'esbart.

La difusió i espectacularització de les danses tradicionals catalanes: el cas de l'Esbart Albada

Capítol a part mereix el corpus de danses tradicionals interpretades per l'esbart. En aquest sentit és convenient remarcar que, si bé l'origen dels arranjaments de danses tradicionals per part de determinats coreògrafs és més o menys ben conegut, existeix una gran nebulosa pel que fa als mecanismes de difusió d'aquestes coreografies a la immensa xarxa d'esbarts que ha existit al país. Pel que fa a l'Esbart Albada, a banda de les aportacions de Regordosa i Pera, es recorda la intervenció d'Anna Garcés, dansaire que havia assajat amb Manuel Cubeles a l'Esbart Verdaguer, la qual va ensenyar diversos ballets a l'esbart targarí, així com la del barceloní Esbart Sant Martí, també vinculat des del primer moment al Verdaguer. La Institució Folklorica Igualadina, a través de Salvador Rius i Maria Castelltort, va portar a Tàrraga la Farandola Provençal, una coreografia de Salvador Mel·lo de 1955. Ricard Amat, director de dansa de l'Esbart de Terrasa, va transmetre un altre ballet de creació de Salvador Mel·lo també de finals anys cinquanta: els Divertiments, interpretat per primera vegada a mitjan anys vuitanta per part de l'esbart targarí. El repertori de danses de l'esbart inclou danses tradicionals de tots els Països Catalans, de la Pro-

vença (dansa de creació) i fins i tot durant un temps n'hi va figurar una d'Alsàcia. En total, l'Esbart ha interpretat 91 danses al llarg dels seus cinquanta anys d'existència.

Aquestes danses han estat ballades arreu en diferents actuacions, algunes de les quals adquireixen una significació especial amb la perspectiva del temps transcorregut. Durant els anys cinquanta, les actuacions més emblemàtiques tingueren lloc en el si d'entitats de la ciutat de Barcelona amb llarga tradició de conreu de folklore, que eren pràcticament les úniques que podien fer manifestacions públiques de signe catalanista en aquella època. Ens referim a les realitzades a la seu de l'Orfeó Gracienc (10 de març de 1957) i en l'homenatge a l'Orfeó Català (1 de març de 1959) a la recent inaugurada catedral del catalanisme popular: el Camp Nou del FC Barcelona. Un altre grup d'actuacions remarcables són les que s'han dut a terme a l'estranger. Les dues primeres es van fer, significativament, en territoris dels Països Catalans: la primera a Andorra, el 1957, en el marc del I Festival Internacional Folklòric de les Escaldes, i la segona el 1964, a quatre poblacions de la Catalunya Nord. No hem d'oblidar en aquest capítol els sis desplaçaments que en anys alternatius des de 1981 s'han dut a terme a Blaye, la població de la Gironde francesa agermanada amb Tàrraga, els dos a Zülrich (1985 i 1988), ciutat alemanya agermanada al seu torn amb Blaye, i la participació al Festival Internacional de Monguion l'any 1984, en el marc del segon desplaçament a Blaye.

Ja hem assenyalat abans la peculiaritat del context històric per entendre determinades iniciatives que es van dur a terme durant la segona meitat dels anys setanta. Les mateixes actuacions també es ressentiren d'aquest fet. La incorporació de balls mallorquins i valencians als programes d'alguns esbarts dansaires catalans —entre ells l'Esbart Albada—, per exemple, no va estar exempt de polèmica per part de les autoritats del règim. En una actuació a Lleida a finals dels anys cinquanta es va contravenir les indicacions del governador —qui només volia balls del principat— d'una manera molt subtil, provocant la reacció favorable del públic: els dansaires van sortir abillats per interpretar el Ball Cerdà de Tremp, i al final de la interpretació i sobre el mateix escenari es van desprendre del vestuari corresponent, descobrint el del Galop de Panderetes (del País Valencià), ball que fou interpretat tot seguit. Una altra dada significativa es descobreix el 1977, quan en l'Esbart és contractat tres vegades en un sol any per actuar en mitjans de partits catalanistes a Tàrraga, Lleida i Balaguer, en una mostra de més de la utilització política que s'ha fet des de sempre de les manifestacions fol-



klòriques. En aquest ordre de coses, també s'ha de posar de relleu que algunes poblacions de Catalunya han reincorporat les danses tradicionals pròpies com a “danses vives” de la comunitat. És el cas de Tàrraga l'any 1980 quan el primer alcalde escollit per sufragi universal després de la dictadura, Eugeni Nadal, va instaurar l'Eixida com a ball popular en el marc de les festes de la celebració de la Mare de Déu de l'Alba, patrona de la ciutat. Nadal havia estat durant molts anys dansaire de l'Esbart Albada, i ha estat amb l'ajut constant de l'entitat que el projecte s'ha anat consolidant al llarg dels anys fins a l'actualitat.

Altres fites remarcables de la història pública de l'Esbart Albada són les actuacions als festivals internacionals de dansa de Les i de Cantonigròs, a principis dels anys vuitanta, i la organització el 1989 de la I Trobada d'Esbarts Dansaires de Ponent a Tàrraga, en què participaren set esbarts de la província de Lleida. En total, l'Esbart Albada ha dut a terme més de 400 actuacions, el que representa una mitjana aproximada de vuit actuacions cada any.

L'Esbart Albada, els artistes i la cultura local

Ens hem de transportar als anys cinquanta del segle xx, amb les particulars circumstàncies polítiques i culturals que es vivien a Catalunya, per imaginar què va suposar l'aparició de l'Esbart Albada en el món cultural d'una petita ciutat del Ponent català com ho era Tàrraga. En primer lloc, la creació d'un esbart implicava la vinculació d'un mestre musical per a guiar els assajos i per a dirigir la cobla durant les actuacions, car l'ús dels primers reproductors magnetofònics no es generalitzaria fins a mitjan anys seixanta. El primer músic vinculat a l'esbart fou Josep Serra Salabernada, membre de la Falange. Ben aviat, Francesc Solé Pujol va ocupar el lloc de Serra, coincidint amb l'entrada de Regordosa com a mestre de dansa.

L'any 1976 l'Esbart Albada va protagonitzar un capítol del programa Raïces, de Televisió Espanyola, enregistrat un any abans en diversos exteriors de la ciutat de Tàrraga.
Foto: Jaume Solé



**Sortida del Ball de
Gitanes del Vallès,**

en una representació
a la Ciutadella
de Blaye (França),
el juliol de 1984.

Foto: Mar Gómez

Antoni Pàmies,

director del cos
de dansa entre
1973 i 1997.

Foto: Jaume Solé



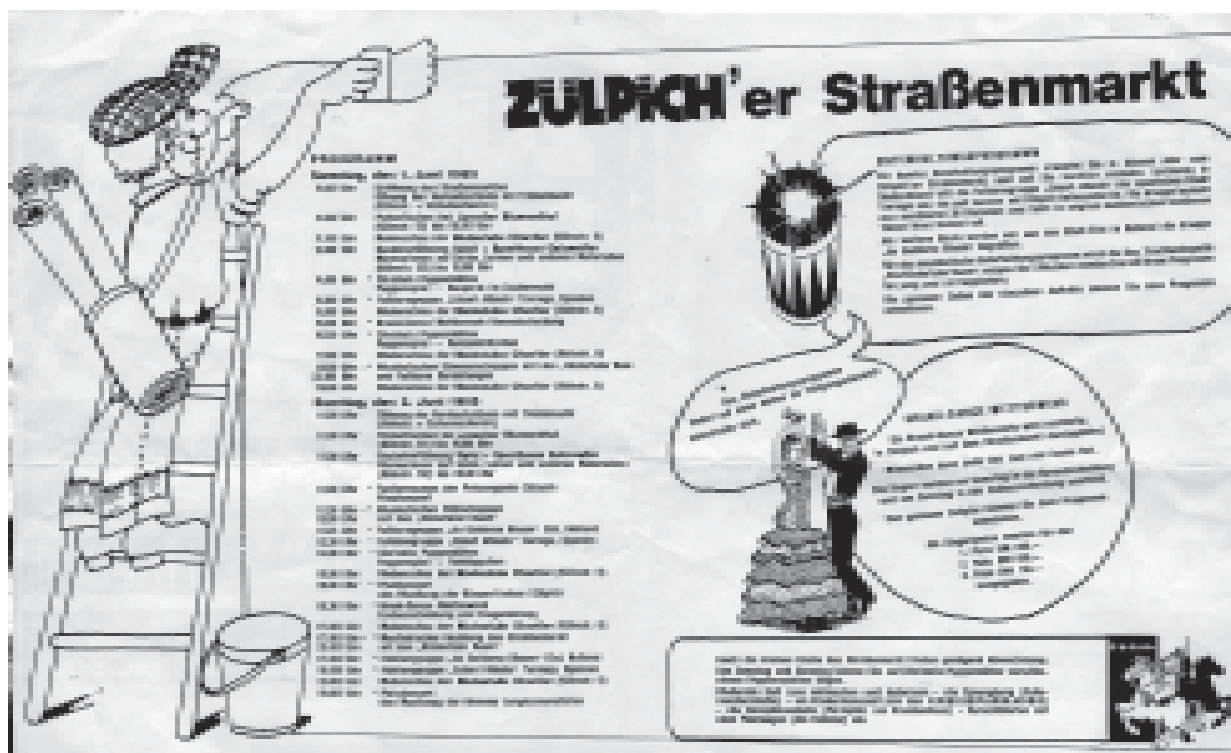
Francesc Solé va ser el músic que més temps es va mantenir vinculat a l'Esbart, ja que en fou el mestre musical fins a finals dels anys cinquanta, tocant el piano durant els assajos i dirigint la cobla en diverses ocasions. En l'aspecte musical és on també es manifesta l'estreta relació de l'Esbart Albada amb l'Esbart Verdaguer i l'Obra del Ballet Popular. En les sessions "de gala" (actuacions de primera magnitud, generalment en teatres) solia dirigir la cobla el mestre Lluís Moreno Pallí, la qual en moltes ocasions va ser la de Barcelona, cobla del Verdaguer per excel·lència. Aquestes visites del mestre eren aprofitades pels membres de l'esbart per fer còpies —a mà— de partitures i partícel·les, per tal de poder-les interpretar en altres ocasions. A banda d'aquesta font privilegiada es rebien partícel·les de la impremta Arrahona, de Sabadell, a la qual l'Esbart Albada —com tants d'altres esbarts— s'hi subscrigué per tal de mantenir actualitzat el fons de músiques de danses tradicionals catalanes.

L'any 1959 Francesc Solé es desvinculà de l'Esbart per donar pas un altre cop a Josep Serra, qui mantindria la

seva relació amb l'esbart fins 1964. L'últim músic seria Francesc Camps Calmet, qui acabà la seva col·laboració amb l'esbart l'any 1966, data en què s'introduïa als assajos el radiocaset. Progressivament també s'aniria eliminant la cobla en les actuacions, la qual es reservaria cada cop més per a actuacions excepcionals.

Per entendre més bé aquest procés hem de tenir en compte les circumstàncies que envolten aquest sector artístic. Els músics tenien i tenen un reconeixement que mai han tingut els dansaires, fet que els ha permès sempre de cobrar uns honoraris per la seva tasca. Això comportava la situació, paradoxal en part, en què l'existència de l'esbart proporcionava una retribució als músics, però mai als dansaires. S'ha de veure des d'aquesta perspectiva, doncs, la independència d'una entitat *amateur* respecte els músics com l'alliberament d'una càrrega difícil de suportar.

També fou molt important en els primers temps la col·laboració dels pintors locals, especialment la de Jaume Minguell, qui va mantenir una estreta col·laboració amb l'esbart durant els primers anys de la seva existència. Ell fou, per exemple, l'autor de la pintura de les cinc posicions bàsiques de la dansa tradicional catalana que en el moment de ser escrit aquest article encara es conserven sobre l'armari del vestuari de l'Esbart. Més decisiva i visible fou la confecció de nombrosos decorats per a ballets concrets: un portal d'Església per al Ball del Ciri, un paisatge costaner per a la Tríade Mallorquina, l'escalinata d'una casa senyorial per a la Contradansa de Barcelona, etc. Hom recorda la modernitat d'aquests deco-



rats: traços gruixuts, colors primaris... que ens donen una idea de com es va popularitzar i imitar el model Verdaguer en tants petits esbarts. Per l'Esbart Verdaguer, l'espectacle era tant o més important que qualsevol altra consideració de tipus arqueològic o folklòric. Il·luminació, escenografia i, òbviament, dansa, s'havien de posar al servei d'un espectacle total, segons els paràmetres de l'època⁴. Això va donar com a resultat una interessant confluència d'arts i artistes diferents, sovint d'una qualitat i modernitat indiscutibles, al servei de la dansa tradicional catalana.

En els mateixos paràmetres hem d'interpretar altres accions, com la creació de l'Himne de l'Esbart Albada per part d'Anton Bonastre Sanou (1957), el disseny de l'emblema de l'esbart, fet també als anys cinquanta per l'aficionat valencià afincat a Tàrraga Conrad Marco, i el logotip del 25è aniversari, obra de Francesc Rufes.

Així mateix, en col·laboració amb altres entitats culturals de Tàrraga, l'esbart ha estat protagonista de dues sarsueles, gènere molt popular encara a finals dels anys seixanta i principis dels setanta. Junt amb l'Orfeó Nova Tàrraga es va representar *Los gaviñanes*, mentre que amb la Benèfica Agrupació Teatral es va escenificar *Cançó d'amor i de guerra*.

Una entitat de la ciutat. La dimensió associativa de l'esbart

Un esbart és, per damunt de tot el que s'ha dit fins ara, una entitat associativa. Els seus dansaires conformen un grup de persones que setmana

rera setmana es troben per assajar les danses que després interpretaran en públic. Es tracta, com en el cas de grups similars, d'un entorn de socialització molt important que de vegades va aplellada d'una relació de molts anys amb l'entitat.

L'Esbart Albada és, en aquest sentit, un protagonista privilegiat de la història de l'associacionisme targarí. Fundat l'any 1952 en un context històric i social molt diferent de l'actual, l'entitat ha caminat per damunt de les modes, esdevenint amb el pas dels anys una de les entitats més consolidades de la ciutat. Pels seus cossos de dansa –infantil i adults– hi han passat més de 300 persones, 300 targarins que en un moment o altre de la seva vida han estat dansaires d'un esbart.

Així és com cal veure també, doncs, el perfil de l'Esbart Albada. Molts dels membres que n'han format part –la majoria, m'atreviria a dir– desconeixen l'origen dels estudis del folklore i el significat genèric, per tant, dels esbarts dansaires. La seva vivència a l'esbart ha estat sempre una vivència relacionada amb la dansa i, paradoxalment, molt poc amb el folklore en si. Per a moltes persones ha estat una entitat on a més de ballar han establert sòlides amistats, fet que per si sol mostra la importància d'aquestes entitats en la cohesió social d'una població com Tàrraga.

Amb el bagatge que suposen cinquanta anys d'activitat ininterrompuda, l'Esbart Albada es consolida com a referent de l'associacionisme targarí i esdevé l'entitat més antiga dedicada a la dansa tradicional catalana a les Terres de Ponent.⁵

Díptic de la primera actuació a Zülpich (Alemanya), l'any 1985.

Malgrat els esforços, els esbarts dansaires no han aconseguit trencar la imatge unitària que hom té del folklore espanyol fora de l'Estat.



El ball de l'Eixida

té actualment la consideració de "dansa viva". Es balla a la sortida de l'ofici en honor de les Santes Espines coincidint amb els actes de la festa major de maig.
Foto: Jaume Solé.

Bibliografia

ARTÍS, Pere. "L'Obra del Cançoner Popular de Catalunya". *Revista Musical de Catalunya*, núm. 15, gener de 1986, p. 28-33.
CALVO CALVO, Lluís. *Historia de la antropología en Cataluña*. Madrid: CSIC, Departamento de Antropología de España y América, 1997.
CIRICI PELLICER, Alexandre. "El ballet, espectáculo total". *Ariel*, 1949, núm 12, p. 84.
Homenatge de Catalunya a Alexandre Cirici (1914-1983). Barcelona: Ajuntament, Universitat de Barcelona, 1984.

PRATS, Llorenç. *El mite de la tradició popular: els orígens de l'interès per la cultura tradicional a la Catalunya del segle XIX*. Barcelona: Edicions 62, 1988.

SAMSÓ, Joan. "Josep Benet i la recuperació nacional: L'Esbart Verdaguier, la Comissió Abat Oliva i Miramar". *Miscel·lània d'Homenatge a Josep Benet*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1991 (Biblioteca Abat Oliva, 100).

VILÀ I FOLCH, Joaquim. "La dansa: un símbol perdut, o un símbol retrobat?". *L'Avenc*, núm. 193, juny 1995, p. 20-25.

Notes

¹ VILÀ I FOLCH, Joaquim. "La dansa: un símbol perdut, o un símbol retrobat?". *L'Avenc*, núm. 193, juny 1995.

² Joaquim Serra escrigué al final d'aquella època -i de la seva vida-, l'any 1957, el *Tractat d'instrumentació per a cobla*, obra cabdal per a la música d'aquest tipus de formació instrumental.

³ El vestuari de la Moixiganga fou recollit durant una "missió" que membres de l'Esbart Verdaguier van realitzar a Sitges per tal de recollir aquest entremès, l'any 1947. El model de l'Esbart Albada és molt semblant al del Verdaguier -i, per tant, a l'original-, llevat d'un petit detall en la composició de les armilles, blanca amb flors de diversos colors en l'original mentre que en el de l'Albada totes les flors són de color vermell.

⁴ El paper de l'Esbart Verdaguier, i en el seu si d'Alexandre Cirici, en la concepció d'aquest "espectacle total," encara no ha estat ben valorats. Els paral·lelismes amb l'Esbart Albada són, però, evidents: Cirici va fer pintures murals a la seu del

carrer Ferran de Barcelona de l'Esbart Verdaguier, desaparegudes en l'actualitat. Els seus decorats eren l'element de modernitat més visible de tot el projecte Verdaguier, i la seva lluita per aconseguir aquest efecte fou constant durant el temps que va ser cap del Departament de Plàstica de l'Esbart, tal i com ho demostra la documentació conservada d'aquella època (primera meitat dels anys cinquanta del segle XX), i com ho expressà en el seu article "El ballet, espectáculo total", publicat a la revista *Ariel* l'any 1949.
⁵ Aquest article ha estat confegit fonamentalment amb les informacions aportades per Ramon Anglès, Antoni Pàmies, Josefina Pàmies, Francesc Solé, Tomàs Sauret i Ton Farran. El contingut de la primera part és fruit de les conclusions del treball de recerca realitzat pel mateix autor sota el títol *L'Esbart Verdaguier (1947-1982): la reformulació de la dansa tradicional catalana en el context de la dictadura franquista*, becat pel Centre de Promoció de la Cultura Popular i Tradicional Catalana de la Generalitat de Catalunya.